

# Notas sobre la poesía de Miguel Labordeta

por FRANCISCO J. DÍAZ DE CASTRO

La obra de Miguel Labordeta constituye un caso único de creación de un universo poético a través de una expresión personalísima dentro del amplio marco de la poesía en castellano de los últimos años. Se trata, sin duda, de un poeta al que hasta ahora la crítica literaria del país no ha tratado con justicia. A pesar de que su obra se inició hace ya más de veinticinco años, su presencia en las obras antológicas y en las historias de la literatura es casi nula,<sup>1</sup> y no existe hasta la

---

## <sup>1</sup> Bibliografía sobre Miguel Labordeta:

1) Aller, César, "*Reseña de las Obras Completas de Miguel Labordeta*", en ARBOR, no 345-346, tomo LXXXIX, 1974.

2) Aub, Max, "*Manual de historia de la literatura española*" Akal Ed., M. 1974.

3) Corbalán, D., "*Poesía surrealista en España*" Ed. del Centro, M. 1974.

4) González Martín, J.F., "*Poesía hispánica 1939-69*" (estudio y antología) El Bardo, 1970.

5) Labordeta, J.A. "*Retrato*", en la edición de las Obras Completas de Miguel Labordeta. Javalambre, 1972.

6) Marco, J., *Muerte o resurrección del surrealismo en España: aproximación en notas*, en *Convergencias/Divergencias/Incidencias*. Tusquets editor, 1973.

7) Molina, A.F., *Miguel Labordeta*, en Papeles de son Armadams, Palma de Mallorca, 1969, tomo LV, n. CLXIII.

8) Senabre, Ricardo, *Prólogo* a la edición de las "Obras completas de M.L.", Javalambre, 1972.

9) Senabre, Ricardo, *Sobre un poeta desaparecido*, en Papeles de Son Armadams, CLXVII, febrero, 1970.

10) Tello Aina, R., *Claves circulares*, en la edición de "Obras Completas de M.L.", Javalambre, 1972.

11) Tello Aina, R., *Breve anticipo de AUTOPÍA*, en Papeles de Son Armadams, Palma de Mallorca, 1972, tomo LXV, n. CXCV.

12) Tello Aina, R., *Prólogo* a la edición de AUTOPÍA, El Bardo, 1972.

fecha ninguna aproximación profunda que revele al público la importante aportación que representa al panorama de la nueva poesía, si exceptuamos los breves pero excelentes ensayos del profesor Ricardo Senabre, de Rosendo Tello Aina y el material aportado por P. Vergés.

Su creación poética se reduce a siete libros de poesía y a diversos poemas publicados en distintas revistas o todavía inéditos. Los tres primeros libros, aparecidos con regularidad a lo largo de tres años, forman una unidad expresiva y cosmovisionaria que caracteriza en lo fundamental el resto de su obra. Se trata de "*Sumido 25*" (1948), "*Violento Idílico*" (1949) y "*Transeúnte Central*" (1950). Sin que pueda hablarse de un cambio radical en su obra, que en conjunto se mantiene siempre fiel a la problemática inicial, su obra siguiente no aparecerá hasta once años después: "*Epilírica*" (1961). Durante ese periodo da a la luz una pieza de teatro poético, "*Oficina de horizonte*" en 1955, y aparece una primera antología de sus versos: "*Memorándum*" en 1959.

"*Epilírica*" significa un hito importante por ser único: El mayor acercamiento de Labordeta al fenómeno de la poesía social. Se trata de un libro compuesto por siete poemas en los que el autor aborda un lenguaje directo para increpar desde sus versos a todos aquellos con quien tiene que ver la opresión o el inmovilismo. En 1967 publica una nueva antología, "*Punto y aparte*", que será lo último que aparezca en vida del autor. El mismo año de su muerte, la editorial Javalambre publica el volumen de "*Los soliloquios*" en una edición muy acorde con el contenido del libro, y, por último, su amigo y devoto Rosendo Tello prepara sobre manuscritos la edición de "*Autopia*", uno de los libros más interesantes del autor, meses después de haberse publicado la edición de las obras completas en 1972.

Si bien se observa que la publicación de la segunda parte de su obra resulta dispersa en lo temporal, la unidad de pensamiento y de expresión se mantiene inalterada, dentro de una progresiva depuración o esencialización.

El léxico empleado por Miguel Labordeta en su obra es muy variado y extenso: a lo largo de los seis libros de poesía, y teniendo en cuenta únicamente los niveles de sustantivo, adjetivo y verbo, se contabilizan aproximadamente unas 4.500 palabras. La variedad de ese léxico la demuestra el hecho de que 2.220 palabras se emplean en una sola ocasión, es decir, un 49'330/o del léxico utilizado. Del conjunto restante, sólo 234 palabras se emplean en más de diez ocasiones, y de ellas 120 entre diez y quince veces, por los que queda un conjunto muy reducido que se emplea de 16 a 233, en el orden siguiente: 17 ocasiones: cine, destino, eternidad, gota, huír, palabra, silencio, vientre. 18: anciano, estar, estío hablar, mañana,

13) Urogallo. No. *Monográfico sobre el surrealismo*, no. 29-30, 1974.

14) Vergés, P., *Miguel Labordeta*, Prólogo a la edición de *La escasa merienda de los tigres*, Ocnos, 1975.

15) Revista "SAMPRASARANA", Boletín de los Colegios de Santo Tomás de Aquino. Zaragoza, febrero de 1970, Artículos de J.M. Blecua, J. Camón Aznar, J.M. Castro y Calvo, F. Yndurain, J. M. Alda Tesán, F. Olivan, F. Lázaro Carreter y R. Senabre.

minuto, nada. 19: agua, amigo, ardiente, maravilloso, nube, pájaro, soledad, tierra. 20: ciego, esperar, existir, futuro, lluvia, reloj. 21: amar, azul, ciudad, desnudo, humano, puro, tristeza. 22: niño, primavera, voz. 23: enamorado, hijo, memo, otoño, soñar, tarde, tiempo, vacío. 24: cantar, dejar, día, fuego, luna, llegar, muchacha. 25: danzar, nombre, venir. 26: cielo, hacer, jardín, siglo, tierno. 27: dios, labio, río, viento, volver. 28: antiguo, último. 29: buscar, hora, pequeño, secreto, tenue. 30: hermano. 32: año, beso, olvido, rosa, sueño. 33: ir. 34: perdido. 35: muerto, nacer, sangre. 37: joven. 40: querer. 41: muerto, noche, vida. 44: luz. 45: mundo. 46: sol. 47: morir. 48: viejo. 49: corazón. 50: ojo. 55: hermoso. 61: decir. 70: hombre. 72: amar. 122: saber. 223: ser.

Resulta necesario traer a colación el ejemplo concreto de todas estas palabras, no sólo porque su frecuencia en sí ya es altamente significativa, sino también porque responden a las esferas léxicas que sobre todo el vocabulario hemos efectuado, y permiten elaborar unas hipótesis de trabajo objetivas sobre las cuales acercarnos a su temática y a los principales elementos constitutivos de sus imágenes simbólicas.

El más importante de los campos léxicos es el que se refiere a la afectividad. Se observa en él, ante todo, una extrema polarización hacia los extremos del amor y del odio, de la vida y de la muerte, de la creación y la violencia, y de la agresión y la destrucción. El segundo aspecto, aquel que revela una afectividad negativa, es el más abundante y variado. Ello sirve para afirmar el modo característicamente romántico —Espronceda, Bécquer— de expresarse el “yo” a través del sentimiento, y también la preponderancia de una fuerte tendencia a la oscuridad, el tremendismo y la violencia, señales todas ellas de una parte esencial de la cosmovisión del autor; el pesimismo extremo y la frustración, de un lado, y de otro, el expresionismo de su estilo. De hecho son los conceptos de violencia o agresión y de frustración personal los que definen de manera general la poesía de Labordet.

Resulta muy significativa la presencia de los seres en el léxico, en las imágenes. Tanto seres humanos, animales o vegetales, como gran cantidad de objetos cotidianos en su mayoría agresivos en el contexto de las imágenes, proporcionan un índice de frecuencias muy superior al de otros campos léxicos, y se tiene en cuenta a efectos de análisis temático y simbólico. Proporciona, en principio, una hipótesis de trabajo respecto a que la problemática de su poesía gira en torno al mundo de lo vivo, en sus aspectos activo y pasivo, es decir, como elemento dinámico en la misma sustancia de las imágenes y como objeto del conocimiento poético para una búsqueda continua por parte del autor en su obra. Los seres humanos aparecen a la vez como sujetos de acciones las cuales forman los planos metafóricos sobre las cualidades que el poeta quiere destacar en el plano real, y también como personajes concretos sobre los que suele realizarse un desdoblamiento expresivo del yo poético. En la mayor parte de los casos es de destacar que el deseo de expresar la preocupación por las manifestaciones de lo vital se realiza a través de las acciones de esos personajes simbólicos. El valor debe ser subrayado puesto que revela otro plano de la problemática, en este caso el

conflicto de la existencia en el mundo real con la deseada por el poeta en sus intuiciones revolucionarias. Esta esfera léxica sirve de base a una continua humanización de la imagen. En el caso de las imágenes animales que integran el segundo grupo de esta esfera semántica, Labordeta crea toda una sensibilidad animal, cercana en muchos aspectos a la de Lautréamont. También los animales acusan una presencia abundante, aunque inferior a las 964 de los seres humanos. De las 331 referencias, las más características son el pájaro (19) el caballo (12), la hormiga(10), la mariposa(9), la paloma(9) y el toro(9). En conjunto, los 64 animales que registramos en el léxico, representan, coincidiendo con lo señalado al hablar de la afectividad, una polarización entre la violencia de las garras, de los dientes, de la fuerza desbocada, y la pasividad ante la violencia. Los animales, a su vez, reflejan dos tipos de sensibilidad, aparte de servir a veces para que el poeta realice sus desdoblamientos: las connotaciones que la mención de unos animales implica por sus características propias, o la denotación especial que el poeta pone en las imágenes, en los cuales el animal deja de tener un significado arquetípico para pasar a otro diferente u opuesto que el poeta crea en la imagen.

Los objetos, al igual que los seres humanos y animales, participan en la presencia de lo cotidiano—histórico que se desarrolla en la poesía de Labordeta, cuyas connotaciones son esencialmente actuales y urbanas. Además, el objeto puede manifestar una pasión para la cual es útil, como es el caso de la agresividad implícita en objetos como “aguja”, “bayoneta”, “daga”, “espada”, “puñal”, etc. La importancia esencial del objeto radica en que crea un ambiente de acercamiento temporal a la realidad histórica, al presentar continuamente al hombre urbano sumido en la alienación de la sociedad de consumo. Labordeta añade a su vocabulario palabras que pertenecen al discurso cotidiano de la publicidad, la burocracia, los periódicos, etc. Se trata, en suma, de un léxico de época a través del cual se observa la estrecha relación del ambiente histórico del poeta con el recreado en su mundo imaginario.

Por lo que respecta a los otros campos léxicos, son destacables el formado por las palabras referidas a la patología, fisiología y anatomía de los seres humanos y animales, que manifiesta la insistencia en el padecimiento o en la agresión, y el léxico temporal, muy abundante también, como base de constantes imágenes temporales de las que después hablaremos.

Algo que contribuye a la originalidad del estilo de sin duda el uso relativamente frecuente de abundantes neologismos, arcaísmos, y combinaciones extrañas de palabras (que dan lugar a imágenes muy sintéticas) como “espacio-tiempo”, “odios-ceros”, “Velocidades-islas”, “orugas-mibe”, etc.

El estudio del ritmo expresivo, de las características del verso, y de las técnicas recurrentes nos proporciona más datos para la caracterización del estilo de Labordeta. El poeta emplea exclusivamente el verso libre en toda su obra, lo que le permite una total libertad rítmica con la que adecuar el ritmo al contenido. Son frecuentes los versos alejandrinos o endecasílabos, pero su uso no crea estructuras métricas clasificables, y en todo caso, los poemas en que un metro determinado es continuo son muy escasos.

Es de destacar la no sujeción a normas estróficas: el ritmo de cada línea poética suele adecuarse al ritmo expresivo general del poema. Como caso extremo, apuntamos el ejemplo, abundante, de momentos en que las líneas poéticas se suceden sin pausas gramaticales, sin apenas puntuación, y cuyo efecto es el de un continuo encabalgamiento del sentido:

“En tu luto descalzo en tu soledad de pan  
 quiero hablarte pueblo mío mi pueblo  
 de hombres feos con temple de horizonte  
 y un oculto bramido desgarrado de corazón de toro  
 y desparamada fiebre carcomida  
 bajo tanta bufanda rota tanta gastada pana  
 tanto lecho con chinches tanto sudor esclavo  
 entre los días grises camino de la fábrica o del campo  
 más allá de la muerte herido encadenado fustigado  
 barrido por los soles los hielos el viento inmenso del oeste  
 galopando por llanuras golpeando las fosas de adobes para siglos”.

Finalmente, destaca también el empleo progresivo de recursos usuales que refuerzan y dirigen la expresividad de cada poema. Entre ellos destacamos la inclusión de algunas líneas poéticas con distinto tipo de letra, la repetición de líneas entre comillas, y la distribución irregular de las líneas en el espacio textual, que aparece definitivamente, excepto tres ocasiones, a partir de *“Los Soliloquios”*.

Puede hablarse de una evolución en las estructuras internas de los poemas de las tres etapas, pero también hay que insistir en la continuidad de una serie de elementos: la principal continuidad es la temática. En todos los libros, como señala Senabre, Labordeta se canta a sí mismo como objeto —y sujeto— de la problemática poética. Los temas que se agrupan alrededor del “yo” son la observación crítica de la comunidad humana, el rechazo, la necesidad de una realidad diferente que por ser utópica es preciso reclamar en la creación poética, y la continuidad, sobre todo, de un tono agónico que la lleva a expresar su permanente dimisión de este mundo real.

Existe, por otro lado, una persistencia de los esquemas abstractos de la imagen poética, cuyos elementos serán siempre la liberación previa de los límites estéticos o éticos para la palabra, la asociación de imágenes basada en un flujo de conciencia, el uso de simbolismos recurrentes —el planeta, el buzo, el jardín, el anciano, el ave, etc.— y la ruptura sintáctica para la amplificación expresiva.

Por lo que respecta a la evolución es de destacar que en la primera etapa las imágenes son tumultuosas y se acumulan en el poema con abundancia de material lingüístico que progresivamente se irá depurando. Coinciden en la primera etapa una serie de recursos intensificadores: la pregunta, la exclamación, la reiteración de conceptos, la anáfora, etc. Lo característico de la etapa intermedia es el hecho de que Labordeta usa un tono narrativo que resulta más directo estilísticamente que el

de la etapa anterior. Los simbolismos son esencialmente de carácter colectivo, atendiendo a la dimensión de poesía social que se pretende hacer en "*Epilírica*". Al mismo tiempo, la longitud media de la línea poética es mayor, oscilando los versos entre once y veinte sílabas.

La verdadera evolución se observa en los dos libros póstumos, en los que introduce abundantes modificaciones formales. La más evidente es la disposición tipográfica irregular. Al romper la ordenación tradicional del texto en la página, el elemento visual se incorpora significativamente a la totalidad del poema como un elemento caracterizador e individualizador más. Sin llegar al caligrama, Labordeta dispone caprichosa pero cuidadosamente el texto sobre el espacio en blanco. El ejemplo más característico es el poema "Planisferio del Alquimista Zósimo", de "*Los Soliloquios*", en el que el poema se convierte en paisaje interior limitado por cuatro océanos simbólicos: "de la soledad y de la luz", "de las irradiaciones matemáticas y de la noche que gime", "de la melancolía y de la destrucción del tiempo", y el "océano sin nombre sin sentido sin objetivamente".

En "*Los Soliloquios*" el poema suele estar construido sobre dos estructuras tipográficas básicas: la disposición en dos líneas paralelas verticales en las que las líneas se alternan:

#### Confidencia

                                  estar vivo  
me asombro  
                                  minuto escaso  
para besar el alba  
                                  me destruye  
lo que amo  
                                  lo que afanosamente  
me mantiene  
                                  bullen las noches paradisíacas"

y se construye una doble lectura simultánea, la vertical, columna por columna, y la de izquierda a derecha. El segundo recurso es la disposición escalonada de los versos en varias series sucesivas que no permiten más que una sólo lectura ordenada de arriba a abajo pero que permiten la adecuación del verso a la gradación del contenido:

          "la piedra abrasada  
              sangre  
                  instantánea  
                      pájaro  
                          de tumba  
                              debemos aprender"

Evidentemente, en estos casos, la estructuración está muy relacionada con las imágenes del poema, y en bastantes casos se conjugan ambas modalidades básicas con eventuales irregularidades:

"La guerra civil"

	E			H	
	F			U	
remota	I	del soldado		M	ceniza llanto devorad
	G			U	
	I			S	
	E				
		las			
		ro			
		sas	matad		era un sol
		en	matad		de
		san	matad		verano
		gren			
		ta			
		das			

En "Autopía" se conjugan estructuras, más variadas con estas dos básicas, desde las series irregulares de versos descendentes hasta la inclusión de varias líneas ordenadas tradicionalmente, llegando al extremo de líneas exactamente de la misma longitud en cuanto a letras, que integran imágenes continuadas en una lógica discursiva puramente interna, muy cercana al discurso surrealista:

"La pluralidad de los mun  
dos habitados según los argu  
mentos del barbero y la zala  
mera interina apropiuase  
los derechos de propiedad in  
tellectual sometido al gobier  
no absoluto de pernada que su  
darían en las copiosas li  
baciones del banquete para  
huérfanos del magisterio po..."

Respecto a los recursos expresivos es muy abundante el empleo de la reiteración como técnica dilatoria, la interrogación, la exclamación, la falta de puntuación - que en la última etapa es absoluta -, la abundancia de adjetivos en relación con cada sustantivo central de la frase, la adición de numerosos complementos al mismo, formados por sustantivos más preposición (DE sobre todo), las frases entre paréntesis, el empleo de estribillos, anáforas, los juegos de palabras, etc.

Es decir, todo aquello que refleja la voluntad del autor de emplear artificios retóricos que doten a la palabra escrita de personalidad propia y de un consciente barroquismo. La personalidad de su estilo no radica sólo, evidentemente, en la preocupación formal que caracterizan los elementos que describimos, sino también en la problemática y el mensaje que el poeta transmite en la unidad de cada poema.

El poeta habla fundamentalmente para sí mismo. Realiza una autobúsqueda poética a partir de "lo vivido": previa experiencia vital en el mundo y con "los otros". En el momento inicial de su creación poética los resultados de su búsqueda de valores son negativos y se constituyen como causa de una postura involuntaria de frustración que lleva al poeta a expresarse a favor de un rechazo, en el terreno de la imaginación poética, de la imaginación de lo real, para potenciar la imaginación simbólica de la utopía de sí mismo, de lo que el propio poeta nombra como su "autopía". El rechazo de la realidad es profundamente negativo en lo biográfico, pero potencia el deseo de expresión, de sueño, de una realidad quimérica a la vez que crítica: "una onda de rutas busco/que reflejen el secreto sueño de la estrella/en el ávido esqueleto de mis labios". Esta expresión necesitará, para ser subversiva, del empleo de lo irracional, del subconsciente, del simbolismo extraño de los seres y los acontecimientos.

Labordeta plantea a lo largo de la obra una continua interrogación a sí mismo, a los seres y a las cosas, sobre la posibilidad del conocimiento, sobre el destino del hombre, sobre su propia esencia. Ricardo Senabre observa certeramente que la poesía de Labordeta es en realidad un soliloquio. Ciertamente es una continua reflexión sobre sí mismo, pero desde una óptica plenamente autodestructiva, Labordeta pone en duda la posibilidad de comprender el sentido de su propio ser y de su existencia. Las dos preguntas que abren y cierran el primer poema de "Sumido 25" encierran en sí la síntesis de esa duda:

verso 1: "Dime Miguel: ¿quien eres tú?

.....

verso 34: "Miguel, ¿quién eres? ! Dime! ."

El tema de la búsqueda es el primero, metodológicamente, de los tres temas principales porque crea lo que podríamos llamar una "teoría del conocimiento" que conviene describir antes de enfrentarse con el tema del "Yo" y el de "El universo".

La pregunta primera es la de la propia esencia. Para ello el autor recurre al tema del espejo, arquetipo poético en el que posibilita la re-creación de la autocontemplación maligna del Antinarciso que se destruye asumiendo su propia imperfección. El espejo da pie a la forma principal de la búsqueda: el diálogo. Un diálogo que en el espejo permite la confusión del que habla con su propia imagen:



“¿Quién soy . . . . .

. . . . . ¿Qué miras tú?

¿Eres yo?

¿Soy tú?

. . . . .

¿Qué amo

qué naceré qué devoraba? ”

y que, en el otro extremo, se amplía a nivel cósmico, particularmente en el momento en que la búsqueda de sentido existencial es el motivo de la búsqueda de identidad:

“para quién late

mi sangre

hacia su olvido?

para quién brillan

csas devoradas

constelaciones

del silencio

maravilloso? ”

Unida a la búsqueda de sentido, plantea la duda del alcance mismo de las palabras, su instrumento de realización:

“quién

cuándo

por qué

mueren

los días

nacen

las palabras

las palabras

las palabras”

un sentido que se pierde en el mismo eco que tanto la repetición como su destrucción estrófica sugieren.

Otro de los aspectos en que la pregunta aparece de manera muy característica es en el diálogo con los seres. Se trata de una transcendencia del objeto personal del conocimiento al objeto cósmico. La pregunta alcanza desde las fuerzas míticas (“Hermanas Estrellas”) hasta los distintos personajes en que se desdobra Labordeta para mantener su propio autoloquio a través de todos los seres vivos. Distintos personajes como Valdemar Gris, Nerón Jiménez, Mr. Brown, Julián Martínez, el

alquimista Zósimo, etc. En todos los casos, lo esencial de la búsqueda del poeta tiene carácter metafísico:

“Existe la raíz que nos oriente  
en conmovidas cifras sin sentido ni olvido?”

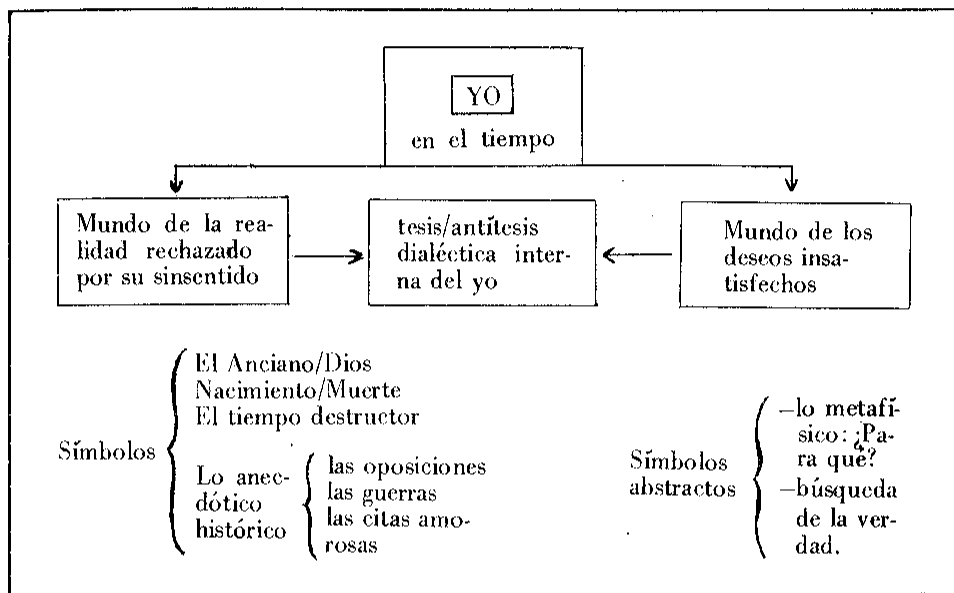
En “*Los soliloquios*” una forma de la pregunta metafísica desde el punto de vista religioso se da muy depurada:

“O  
R  
E  
M  
U  
S  
a quién?”

La negación de la creencia religiosa toma carácter decisivo en el segundo y tercero de sus libros. En el poema “Vocación de protesta”, de “*Transeúnte central*” Labordeta se expresa violentamente a través de imprecaciones a Dios y de continuas negaciones de su posibilidad de existencia:

“Palpo la estatua de humo y hueso  
que siento soy  
e invito a mi sombra perenne  
cargada de rocío y de prisiones  
a violar al Anciano enhebrador de estrellas,  
Al Anciano de la sangre  
Al anciano embriagado por la coquetería de los monos...  
.....  
Pero yo te miro fijamente  
en la lejanía de los irritados besos lacios  
tan sólo  
como yo puedo mirarte  
! Castigador de venturas falaces!  
¿Te dejo tus idilios de fiebre y baba sosa?  
Anciano sentimental de las penumbras!  
.....  
¿Para qué he nacido  
centinelas inválidos de los Sepulcros acurrucados  
contra la tempestad de los Octubres?  
¿Para qué tus relojes furiosos  
que ponen pasión de muerte y primavera  
en mi pequeño corazón de tripulante del Otoño? ...”

La búsqueda se mantiene en un círculo vicioso debido principalmente a la oposición entre realidad y deseo que no permite solución alguna para el poeta. Todo está perdido, desde la tierra hasta el cielo. Sólo queda el deseo, único acicate de la duda. Las oposiciones del poema mencionado, que resume claramente la problemática de la búsqueda podrían esquematizarse así:



De estas oposiciones nace lo dinámico del poema. El esquema demuestra bien a las claras que el torrente violento de su palabra poética brota de una dialéctica entre la realidad y el deseo. La poesía nace de esa dialéctica, adoptando diversas formas o proporcionando diversos mensajes al lector, que suelen polarizarse, según que haya identificación entre realidad y deseo —“el mundo está bien hecho”— dice Jorge Guillén, o una ruptura radical, agónica, trágica. Evidentemente, Labordeta se inscribe en esta última, siguiendo una tradición en la lírica española que desde el Barroco hasta Unamuno, Machado, Cernuda, Lorea, y tantos otros, forma una línea sangrientamente sincera que culmina en esta desgarrada poesía existencial de postguerra, sea intimista, como la de Labordeta, o social —cabría precisar mucho este término—, como la de Celaya, Otero o J.A. Goytisolo, por ejemplo, sin olvidar una fuente, de inspiración común: “Hijos de la ira”, de Dámaso Alonso, con quien Labordeta muestra múltiples afinidades.

La expresión del “yo” Labordetiano va siempre hacia lo imaginario, evitando al máximo lo biográfico. Exceptuando contadas referencias a su vida, el poeta se inventa un personaje, que es su trasunto, y que recoge las características mencionadas anteriormente, que son el resultado de esa decepción ante la falta de sentido

existencial; soledad, frustración, renuncia, violencia. La acción mítica de ese personaje simbólico, en la transcendencia de su subjetividad al plano lírico, se expresa mediante una cierta violencia "idílica", melancólica; como muestran estos versos:

"Largos versos escribo con mi pluma de ave.  
No estoy triste ni alegre. Más bien un poco turbio,  
un poco espada, un mucho vagabundo magnífico  
profano de caricias...  
... Todo se ha vuelto claro. Nada tiene importancia.  
Mi apellido no existe, pues todo fue quimera,  
y mi nombre marchitó los espejos dentro de cinco siglos."

Se trata algo más profundo que simple desarraigo. Escepticismo más bien, causa de una voluntaria dimisión de la sociedad: "No quiero ya más templos donde roben mi vuelo/sino intemperie pura que incendie mi caída."

Desde la postura de autocontemplación, las reflexiones sobre su quehacer poético se suceden, escépticas unas ("Fabrico espantapájaros"), dramáticas otras ("Os abandono mis amigos/cada instante más hondo sumergido/en monólogos terribles de mí mismo"), esperanzadas las menos ("Habeis conducido a mí/más yo soy el que canta/yo sólo, ...sí, ...yo sólo.../ que contengo un otoño bajo mis suelas rotas/de vagabundo dios de las bodegas", "En lo alto del Faro/la voz del poeta./Incansable holocausto.")

El hombre cuya problemática no tiene respuesta satisfactoria, cuya pregunta se pierde en el silencio, el hombre frustrado desde el momento en que toma conciencia de sí mismo, el hombre, por tanto, solitario frente al mundo y aunque violento, impotente, se refugia en la escritura para realizarse. La escritura es el único proceso catártico en el que puede dejar constancia de su renuncia, de su protesta, siempre individual.

La poesía es para Labordeta, a nuestro juicio, el modo de encontrarse a sí mismo. Pero el alcance de su poesía no es individual, sino mucho más amplio a través de la primera persona. Se busca como ser—en—el—mundo, y por ello, detrás del individuo se halla el universo, se hallan los otros hombres.

Una característica que puede constatarse con el inventario de los temas es la esencialidad de éstos, que se trasladan al lenguaje poético también a través de recursos esenciales, particularmente mediante el empleo de imágenes arquetípicas o de símbolos elementales. Por ello, a la reiteración como técnica formal corresponde la reiteración temática, sin caer en la monotonía gracias a la variedad de las imágenes, cuyo contenido abstracto sería reductible a los temas apuntados antes, en cuanto al yo, y a los que veremos a continuación en cuanto al universo.

La presencia de los seres es, como ya hemos visto, muy abundante. Si bien podrían establecerse clasificaciones, creemos que la esencial es aquella que enfrenta a los individuos entre sí para reflejar la destrucción continua de los valores existenciales en el seno de la sociedad, y en segundo término la violencia que unos

ejercen sobre otros, y la opresión que se desprende de ello. Se trata, pues, de una denuncia social que amplía sus límites a todo el universo. Esa denuncia crítica se encuentra generalmente manifestada a través de la crítica de las costumbres, de la alienación social y religiosa del individuo, y de su explotación. Es precisamente lo que se refleja en este fragmento:

“Oprimidos trolebuses por las riberas  
de miles de entreabiertas ventanas  
en mangas de camisa manchadas de sangre  
van degollando inocentes paquidermos  
enterrándolos con disimulo  
en el lugar que ocuparon antaño  
ilustres estatuas de carniceros”.

Puede hablarse también de un tipo de denuncia civil más centrada en la realidad socio-histórica que le rodea. Es evidente que la poesía social tal como se entiende en España en los años 50 y 60 apenas existe en la obra de Labordeta. El momento en que éste se acerca más a ese tono y a ese tema es el de *“Epilírica”*. En sus libros anteriores apenas hallamos rastro, excepto en *“Transeúnte central”*, en donde hallamos varios poemas que se centran concretamente sobre la temática de la guerra civil y sus consecuencias. El poeta, nacido en 1923, vive en la época de su juventud la trágica experiencia de la guerra y no es de extrañar que se acumulen sus recuerdos sobre la negativa filosofía que plasma en su poesía de los años 50, que nace condicionada por el ambiente social de la larga postguerra. Los poemas “El poeta invoca en su sacrificio”, “Junio y pena de España”, “Breve experiencia del soldado”, “Solicitud y “Yo me lavo las manos”, son especialmente interesantes respecto a ello. En *“Epilírica”*, como decimos, el tema se plantea directamente. *“Los Soliloquios”* y *“Autopía”* trascienden el recuerdo crítico de las postguerra para adentrarse en una crítica más amplia en lo espacial y en sus alcances, donde el sarcasmo y el elemento erótico desmitificado toman un papel de gran importancia.

En resumen, Labordeta plasma a lo largo de su obra su postura de rechazo del funcionamiento de la sociedad a todos los niveles, lo que le lleva a un escepticismo que puede expresarse diversamente, desde el tono desgarrado y apocalíptico hasta la cruda ironía de los últimos libros. El poeta configura su poética como una moral personal que abarca, no sólo su labor literaria, sino todo el marco de la praxis que ella refleja:

“No debe importar la popularidad ni el buen nombre académico, es preciso arriesgarlo todo y y cantar, amigos míos, con la entraña misma del mundo, (compleja y espeluznantemente, sencilla y humilde también). Necesitamos una poesía catártica, depurativa, en que el poeta se dé por entero en holocausto verídico”.

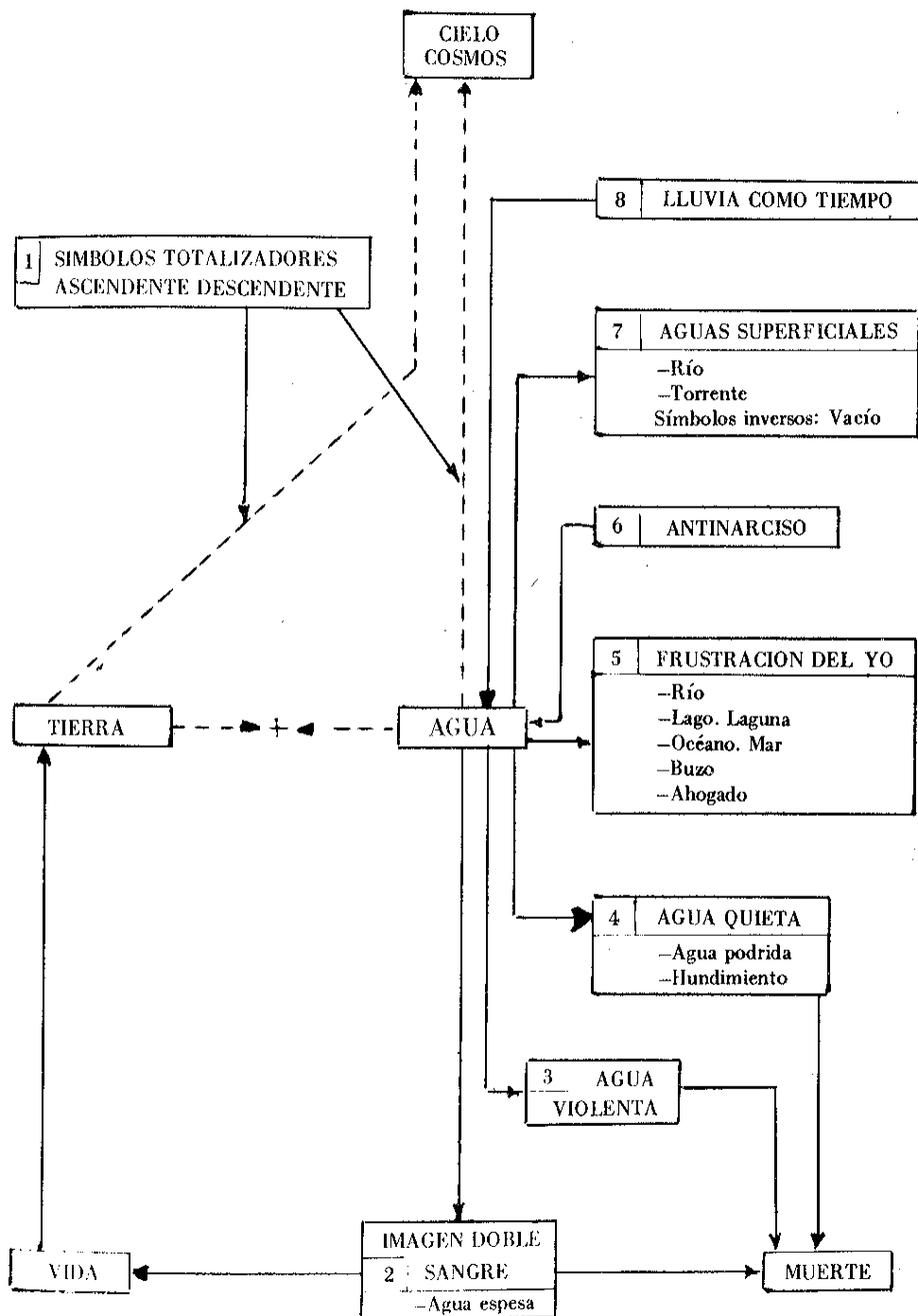
En el complejo conglomerado de las imágenes de Labordeta destacan principalmente tres clases de ellas, las imágenes elementales, las imágenes de los seres y las imágenes temporales. Debe destacarse en todos los casos que los simbolismos que registramos no son casi nunca unívocos, sino todo lo contrario, llegando en su variedad a la contradicción interna, lo que da a la imagen labordetiana mayores dimensiones significativas.

El fenómeno esencial es el apropiamiento del universo, en sus tres aspectos más destacados, por parte de la subjetividad, lo que dota de dimensiones personales, lógicamente, a cada uno de los simbolismos, en su mayoría negativos.

Hallamos en su poesía que la expresividad de las imágenes, que le otorga un estilo tan peculiar, nace de la asociación libre de diferentes planos imaginativos que tienden generalmente al irracionalismo, sobre todo en *"Los soliloquios"* y *"Autopía"*

El estudio de las imágenes elementales da resultados muy aclaradores para entender la cosmovisión poética del autor.

Las imágenes del agua tienen importancia sobre todo relacionadas con las terrestres. Sin ser uno de los elementos más frecuentes en su poesía, representan la sensibilidad de un elemento globalizador que integra numerosos simbolismos que se podrían clasificar en dos sentidos distintos, como muestra el siguiente esquema:



IMAGENES DEL AGUA

El carácter totalizador de las imágenes del agua se refleja en las características uniformes y simples que expresan. Aunque a veces es posible hallar imágenes del agua relacionadas con experiencias vitales dinámicas o positivas, el sentido principal es negativo, y hallamos numerosas imágenes del agua que están relacionadas con el sentimiento de la muerte: "Mas dejadme/ olvido de la certeza,/ esperadme, mi dulce amor,/ en la cita oceánica de mi tumba".

Una doble dirección de las imágenes del agua: En primer lugar, aquellas en que el elemento se une a las imágenes terrestres para dinamizarse en la síntesis de ambos elementos:

"El universo es una burbuja rota  
una gruta que mana descendente  
la maravillosa melancolía sin sentido."

Por otro lado, como elemento totalizador, el agua posibilita imágenes de la destrucción total, como la siguiente:

"Y aún se oye el trueno lejano  
de los aviones cuya tripulación  
ha muerto toda entera  
bajo el peso de los océanos  
que se han volcado hasta los Andes.  
Y los ríos avanzan con su limo  
y sus aventuras turbias  
asaltando los rieles podridos de los ferrocarriles  
desbordando incluso  
los terceros pisos molestos..."

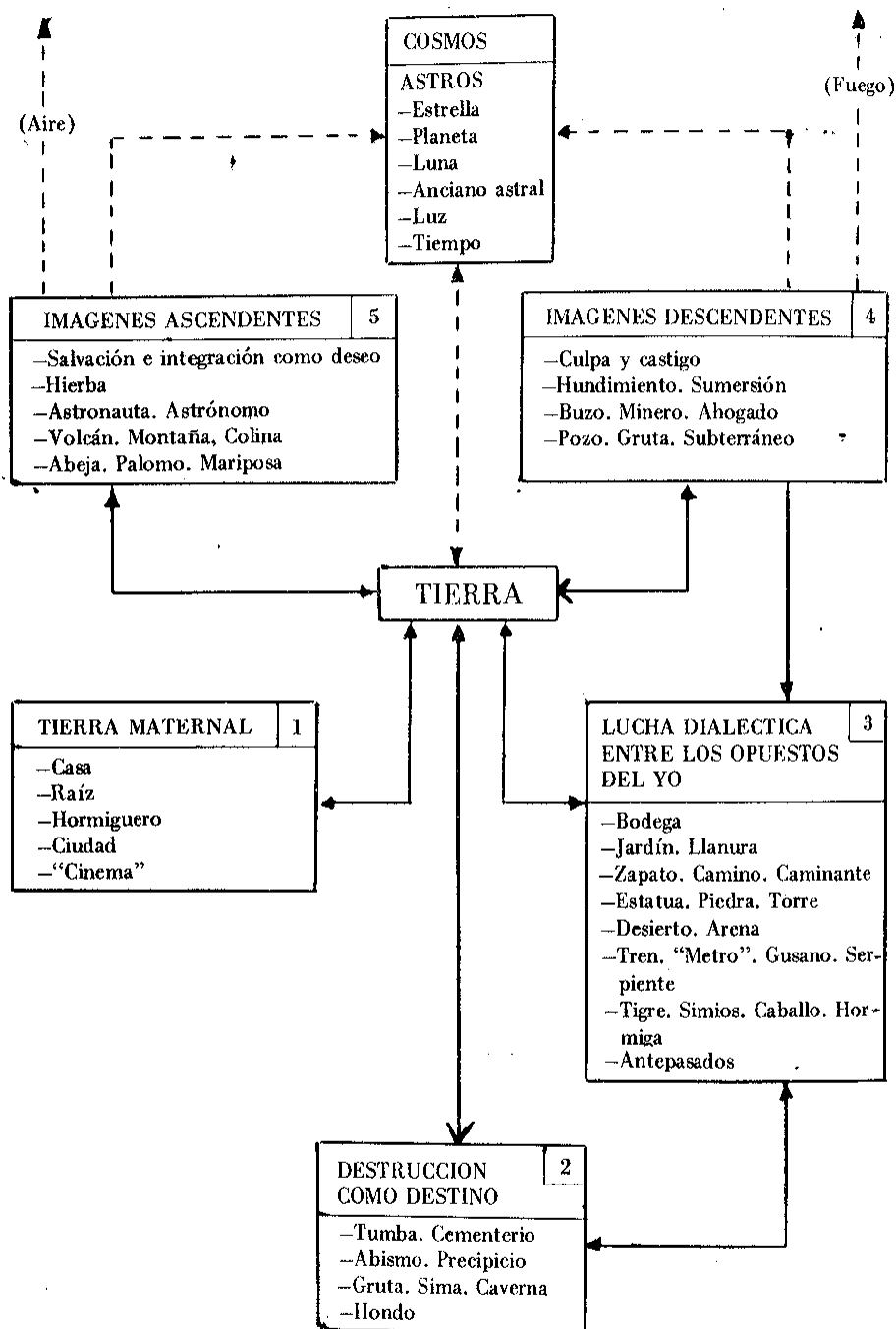
Aunque el agua violenta se mueve en un campo simbólico más amplio en el que se confunden en la mente del poeta la esperanza y la desolación total, como en este caso:

"El río antiguo  
desciende en fuego y viento  
hacia el sur de sus peces dormidos sin consuelo.  
Surgen océanos indecisos  
en torno hacia silencios de brasa y de familia..."

ambos sentidos pueden englobarse en una sola dirección que es la del perecimiento. Es una imaginación totalizante, como decíamos, la que se expresa a través de este elemento, para indicar sensaciones simples. Además de ser símbolo de muerte, en ocasiones sirve también para expresar en la imagen todo lo que de subterráneo encuentra el autor en la esencia del hombre y de las fuerzas telúricas que presenta, realizándose así una asimilación entre este elemento y la tierra, que se unen estructuralmente en la espacialidad de la imaginación simbólica.



A partir de la tierra se crean las imágenes más importantes de la poesía labordetiana. El carácter fundamental que domina la imaginación terrestre del poeta es el de la continua dialéctica del Yo entre un deseo de salvación como hombre social (imágenes ascendentes relacionadas con el aire), y la desesperada evidencia del absurdo trágico de existir, tensión que proporciona un enorme conglomerado de imágenes del hundimiento, de la caída, del fracaso, y consecuentemente, del destino en la nada. Por la presencia del elemento terrestre en la poesía de Labordeta, y por sus significados concretos podemos advertir que, al igual que el agua, el fuego y el aire están en relación subsidiaria con la tierra, materia esencial.



IMAGENES DE LA TIERRA

Domina el esquema propuesto la idea del hombre como ser no trascendente. De esta mística del materialismo se desprende que el plano de realización único, a nivel real y simbólico, es la tierra:

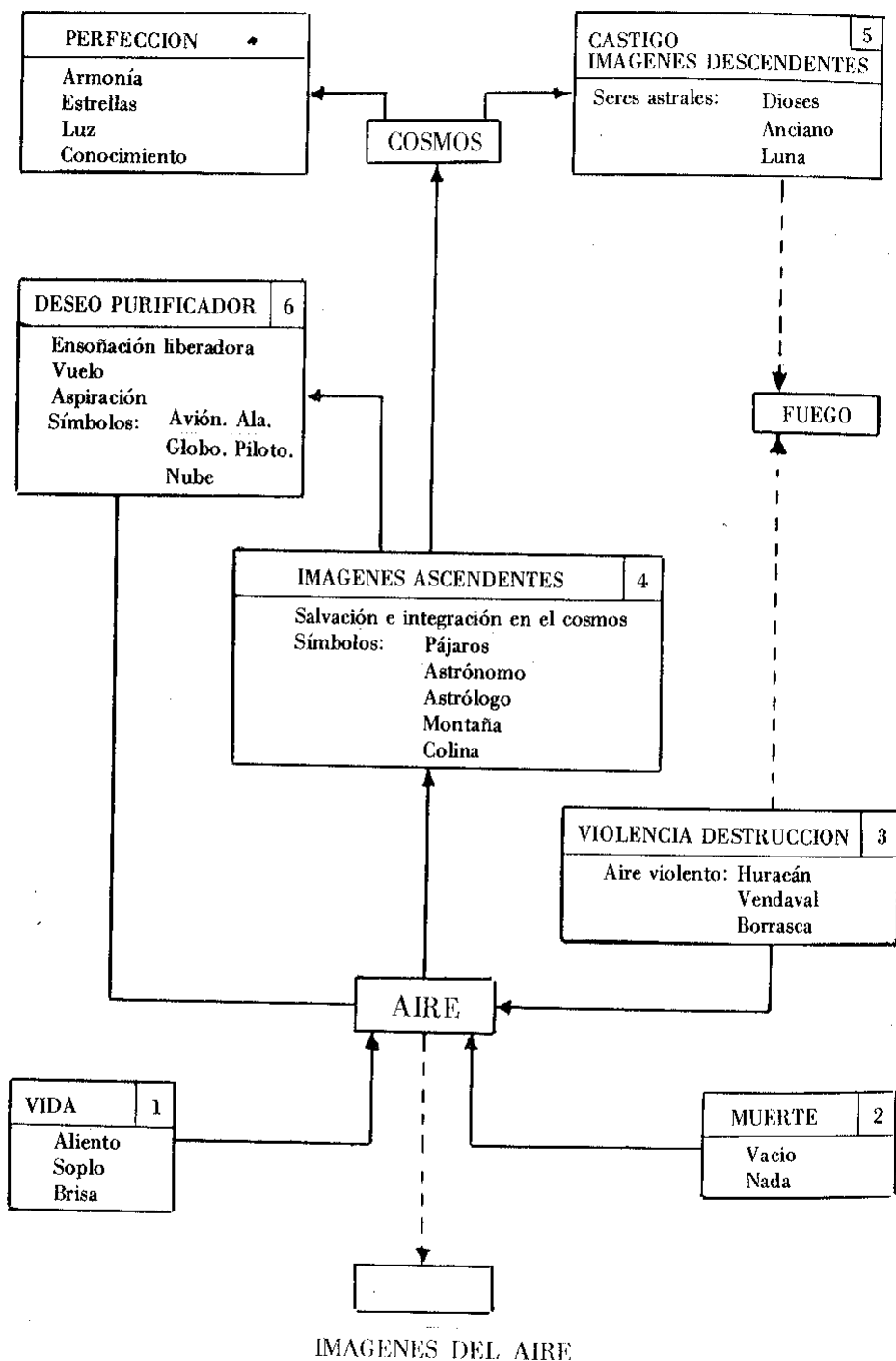
“Una madrugada perenne bajo soles dormidos  
me columpia —me atestigua— me invoca  
me vibra en las rigurosas profanaciones del viento.  
Menos mi tortura  
mi regreso  
mi voluntad de mina  
mi ansiedad de vuelo.  
Renegado de los ángeles.  
Solitario invocando.  
He aquí el secuestro de los hechos finitos”.

Las ciudades son el exponente del trabajo que el hombre ha desarrollado a través de la historia, y por ello, la masificación, la alienación, la violencia y la falsedad muestran el fracaso de sus esfuerzos ante la opresión del hombre por el hombre. La visión apocalíptica, muy cercana a la de Henry Miller, se refleja en el símbolo constante de la ciudad destruída, sinónimo de un fracaso colectivo de la humanidad:

“La gran ciudad dorada  
ardía ya por los podridos subterráneos del “metro”  
incrementando la colérica palidez  
de mis jóvenes buzos camaradas  
atónitos de rabioso amor desesperado.”

La destrucción como destino del hombre es el núcleo fundamental de las imágenes de la tierra, paralelas a las de la conciencia del yo ante la nada, que se relacionan con las imágenes descendentes aire—tierra, o fuego—tierra.

La experiencia poética del aire necesita de su opuesta, la de la tierra, que es la que ofrece la resistencia fundamental, como señala en sus estudios Gaston Bachelard. El esquema propuesto para el análisis de las imágenes del aire está estrechamente unido a los anteriores, y permite apreciar, en la relación con las imágenes de la tierra, la unidad dialéctica de ambos elementos:



El aire refleja, en primer término, la intuición primaria de lo vivo en cuanto a que posibilita la existencia de los seres y de la naturaleza viva. Sin embargo, ese significado positivo es sólo el contrapunto a la realidad opuesta, el sentimiento de melancolía de lo vivo ante la muerte irremediable:

“Esa flor tan hermosa que vibra al viento  
su dulce ritmo dormido  
nació para morir y alimentar así los labios desnudos del Otoño”

El sentido vivificador del aire se manifiesta casi siempre en las imágenes del deseo:

“Y allí estaba ardientemente esperando  
que en su costado deshecho surgieran  
abiertos sollozos más brisas altas  
que años luz en enjambres de billones  
de galaxias sobre los lagos silenciosos  
del Secreto Ojos Sumido.”

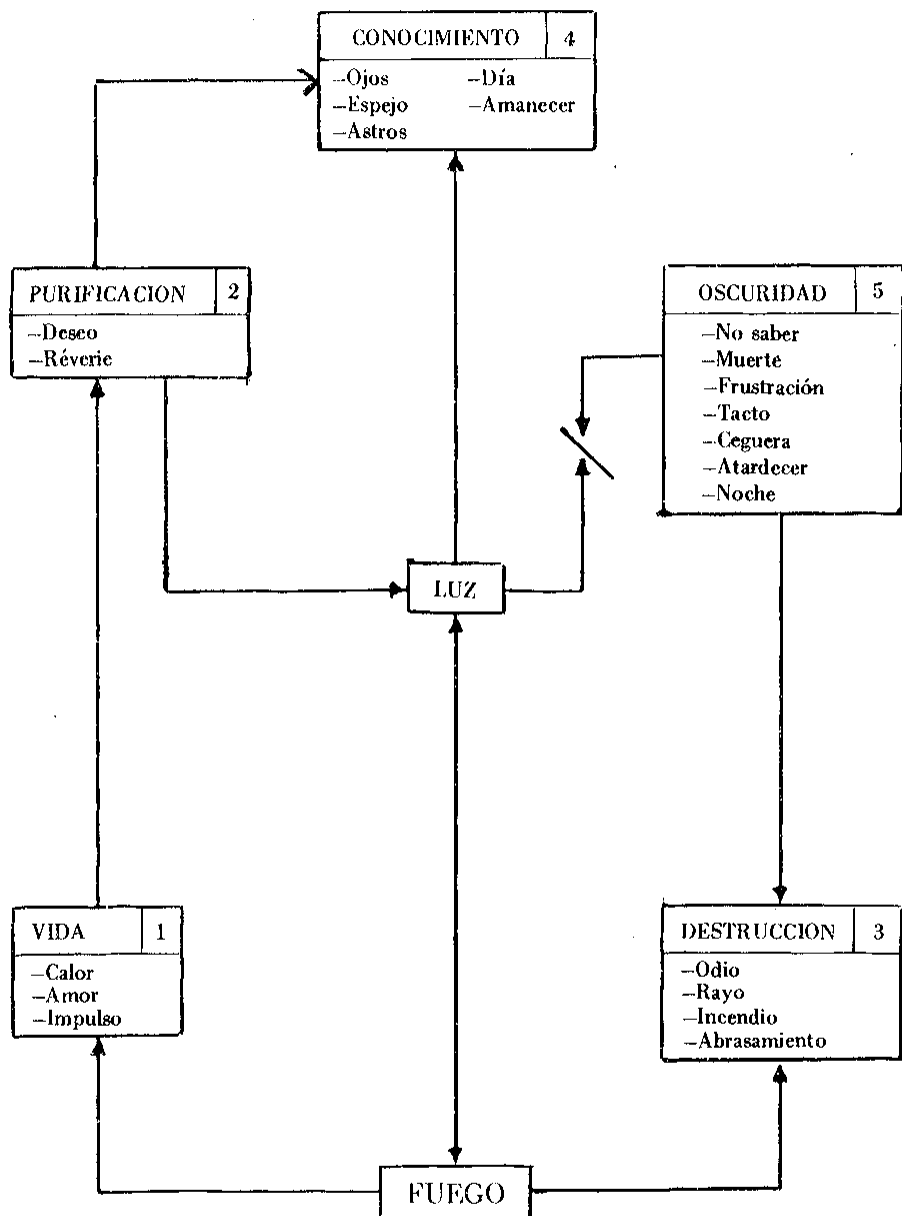
Pero en el reflejo del mundo real, su sentido es claramente negativo, encarnándose generalmente en el simbolismo del huracán, el vendaval, la tormenta, etc.

“todo fue  
consumado  
todo fue  
arrebatado  
por un viento  
imposible  
que se llamaba  
ol  
vi  
do            o            des  
                              truc  
                              ción”.

A partir de la ensoñación —la *rêverie* bachelardiana— cuya materia es el aire, el poeta accede al conocimiento intuitivo de la existencia deseada e inalcanzable. Si bien hallamos el signo de la plenitud como deseo de liberación, (“mi alma/elevo hacia los sótanos polares/henchida maravillosamente/de inexistencia) al poeta no le está permitido el cumplimiento de su deseo de enajenación del mundo en que vive, lo que le retrotrae en círculo vicioso hacia el compromiso.

En el caso concreto de la imaginación del fuego, elemento siempre dinámico en el que Bachelard fija el origen del pensamiento mágico, hay dos aspectos diferentes, el del fuego en sí mismo, y el de la luz, que puede colocarse como

complementarios. Si el fuego representa a la vez el amor y el odio, el calor de la vida y el abrasamiento destructor, la purificación y el olvido en las cenizas, la luz propiciará el simbolismo del conocimiento, a través, sobre todo, de tres símbolos, el ojo, el espejo y el sol, opuestos a la ceguera, el misterio y la noche. En el esquema observamos los distintos aspectos en relación con el simbolismo de los otros elementos:



El fuego como símbolo vital es, como en el caso del agua, totalizador, pero su intensidad es mayor, por la naturaleza del elemento. Así lo ejemplifica este fragmento:

“...respirabas anhelabas  
jugabas a vivir si tu podías  
pero en el latido ajeno  
las alondras huían  
tantos años después  
eran ya viejas las acacias  
aún tu corazón duraba  
perduraba tu fuego  
la eternidad huía”.

En ocasiones el fuego alcanza su carácter positivo cuando toma contacto con la idea de un deseo de purificación, que implica, sin embargo, violencia y destrucción previas. En la imaginación del fuego se encarna el dinamismo de la imagen del “yo” poético, violento en la mayoría de los casos: (“Soy un perro de fuego”), como catalizador de la purificación de la realidad:

“Con mi violencia de centella  
largo una rabiosa bofetada  
a todas las auroras posibles  
de la nada bestial  
y sus organizadas basuras antropológicas.  
Descerrojé los catafalcos civilizados  
y lanzo sus irrisorias pavesas  
al brutal fuego del dulce olvido feroz...  
...con mis hachas ardientes hago astillas  
la ilusión de los saltimbanquis dogmáticos...  
...¿Qué hago yo aquí,  
antorcha alucinante?”

El segundo simbolismo, el de la luz o el conocimiento, (del yo, del objeto de la vida, y de la posibilidad de realización sobre el planeta), es fundamental para Labordeta, en su relación íntima con las imágenes terrestres. Todas las imágenes del conocimiento expresan más bien un deseo que una realidad:

“Por eso fue espeso asombro de centros vendavales  
abrasado ante los brocales de luz de las medusas”.

La luz es el principio del conocimiento, imagen de hondas raíces en la tradición poética mística. La esperanza de una respuesta sus preguntas metafísicas, que el poeta sabe imposible, mueve a sus criaturas:



"Hormigas misteriosas siguen el paso  
de la luz por los mercados  
buscando el hilo de las rutas  
por donde los muertos caminan de puntillas  
asaltando el enigma de los rompecabezas nombres".

La dialéctica interna entre los opuestos de estas imágenes se resuelve en la dimensión existencialista del absurdo de que el poeta parte en la creación de su obra, y ello puede comprobarse al situar en las coordenadas elementales las imágenes de los seres.

La traducción a imágenes de la problemática de Labordeta, como ya hemos señalado, es muy significativa al referirse a los simbolismos de los seres vivos, puesto que toma de ellos una característica común en primer lugar, que es la temporalidad de lo vivo. El paisaje inerte, puramente material, no permite al poeta expresar las intuiciones preconscientes de la sensibilidad de la vida como tiempo experimentado por un sujeto. La mayor abundancia de las imágenes de los seres humanos lo muestra, porque al recurrir a ellos como portadores de una determinada carga simbólica, se permite al lector apreciar que en el símbolo de un ser humano coexisten todas las características del mismo lector: conocimiento intelectual, afectos, sensibilidad, etc.

La variedad de los simbolismos de los seres hace que se puedan clasificar en símbolos del "yo", símbolos de la elementalidad y/o la alienación, símbolos de la masificación y/o de las colectividades humanas, símbolos de la violencia y/o la opresión, símbolos del conocimiento y la purificación.

Los simbolismos animales plantean una significación más simple, pues son arquetipos e identificaciones parciales del hombre. Lo que es característico del poeta es la técnica de subversión de los simbolismos tradicionales al cargar de la característica opuesta a los animales que configuran muchas de las imágenes, con lo que nos encontramos con algunos de ellos que simbolizando la fuerza, la potencia o incluso la agresividad, intervienen en imágenes de la frustración y del padecimiento físico.

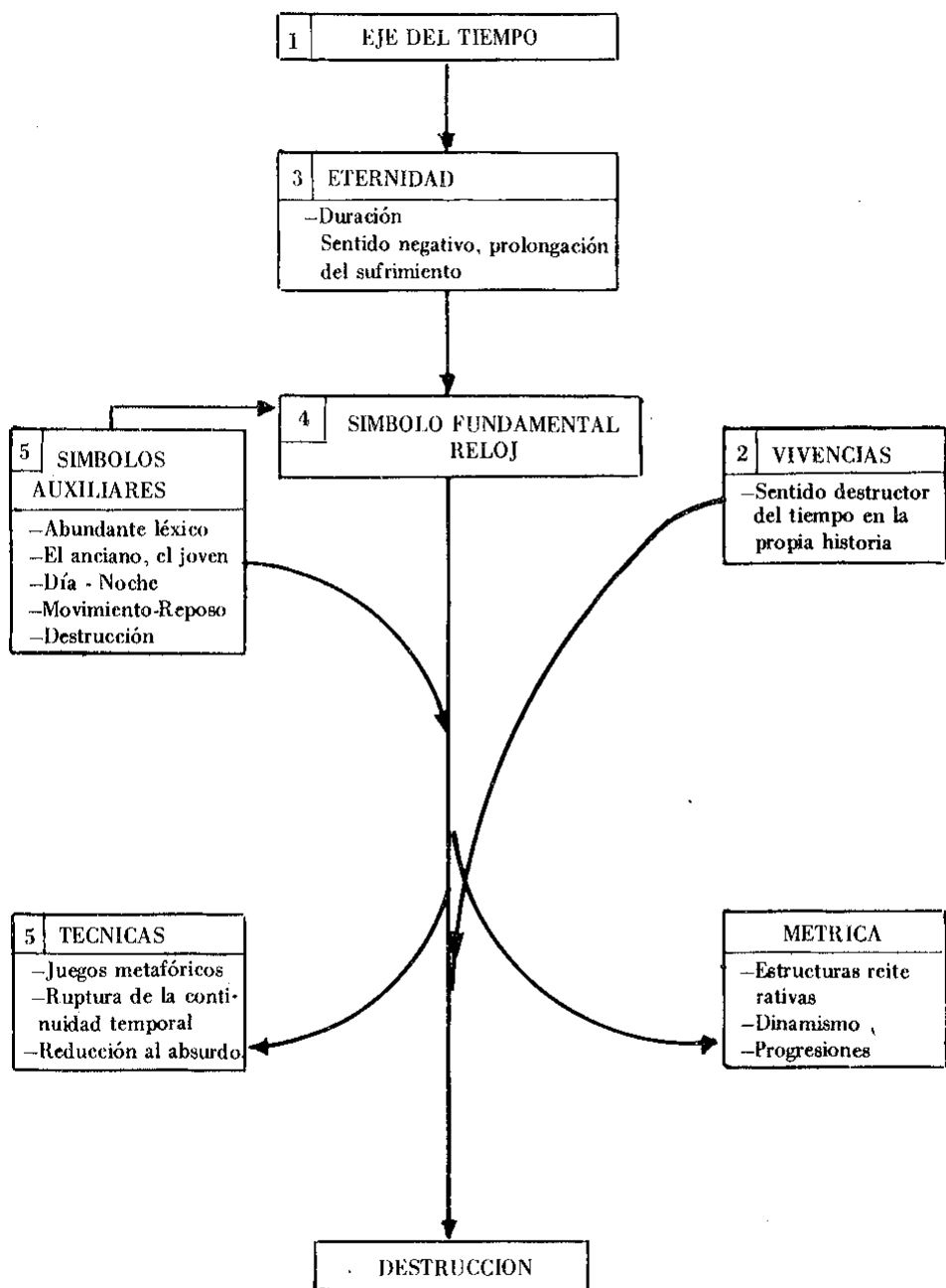
Como resumen del desarrollo de todo lo anterior, puede decirse que a pesar de la diversidad de matices de cada campo simbólico, las imágenes se polarizan en dos direcciones, que, más que ser opuestas, están en una relación causal: la interrelación de las imágenes de la frustración, el sinsentido, la agresión y la muerte, crea en el poeta un afecto de expresión de deseos poéticos de autorrealización utópicos. Cualitativamente, la expresión de este sentimiento positivo no se encuentra en plenitud, pues la realidad que el poeta no puede evitar le hace siempre acompañar estas imágenes de un tono pesimista que impregnará toda su obra.

El tiempo, que aparece como un elemento imprescindible en toda obra artística puesto que forma lo que podríamos llamar un eje vertical en necesaria relación con las coordenadas espaciales para la captación de una realidad, también recibe aquí su tratamiento característico.

Ante todo, debemos precisar la escasez de referencias al tiempo real en que la obra se elabora. Entre las pocas que aparecen se encuentran algunas fechas situadas al final de los poemas, las referencias a la edad del autor, que sería la principal vía de intromisión del tiempo histórico en el del universo poético, y escasísimas referencias a la historia española.

En la mayoría de los casos se trata de elaborar imágenes que cuestionan el sentido del tiempo como vivencia interna y como arcano inaccesible que por su misma impenetrabilidad es hostil al pensador-poeta.

La temporalidad atraviesa toda la obra que hemos intentado ordenar en los apartados anteriores en interrelaciones elementales. Es un eje vertical cuyo sentido principal es el de la sucesión y la dinámica del mundo, pero que para ser comprendida en su totalidad necesita de unas adiciones que reflejamos en el esquema siguiente:



El tiempo implica para Labordeta, no la posibilidad de realización del hombre a través de su existencia, precisamente porque ésta no tiene sentido a sus ojos, y por ello la consideración pesimista ampliamente extendida en los momentos de ser escritos esos poemas, no sólo por las corrientes filosóficas de origen francés sobre todo, sino también por la problemática de la misma poesía que desde Dámaso Alonso se hacía por aquellas fechas —sin olvidar el redescubrimiento de Unamuno en la postguerra—, la consideración, diríamos, de que el hombre es un ser para la muerte total. Es éste el punto que sirve de piedra angular para captar en su totalidad el pensamiento poético de Labordeta, en que la presencia de la muerte quita valor —porque reduce al absurdo— a la existencia del Universo. Desde este punto de partida es lógico tropezar continuamente con imágenes que expresan la idea de que el mundo corre hacia el vacío del olvido y de la destrucción. A este respecto nos parece muy significativo uno de los últimos poemas de AUTOPIA, en el que se nos ofrece de una manera global esa concepción del tiempo:

“Eran flores salvajes  
                                     era tierra profunda  
                                     como una voz removida  
 y las piedras  
 del corazón  
                                     cómo brama el viento entre las nubes  
                                     del horizonte en calma  
 de aquel estío abominable de la sangre  
  
                                     eso es todo  
  
 aquí fué la batalla de los hombres  
 y su derramada sangre en el estío  
  
 continúa el sigilo vertiginoso  
                                     y los mundos veloces  
                                     hacia el nunca  
 MEDITEMOS”

Todos estos aspectos, de los que estas líneas no son más que un esbozo, manifiestan bien a las claras la organización complejísima del universo poético de Miguel Labordeta, uno de los más interesantes, sin ninguna duda, de toda la poesía española de postguerra. Se hace precisa una mayor difusión de su obra entre el público, y la crítica debe prestar la atención que requiere, siendo como es una de las escasas muestras de creación original y válida a la vez —difícil coincidencia de niveles— desde los años treinta en España.

Es obvio que su olvido hasta hace poco tiempo no se debe a una pura casualidad, ni tampoco a su escaso interés. A nuestro juicio, las razones deben

buscarse en lo que de revulsivo presenta para un tipo de lectores amantes de la rima vacía o del mediocre ingenio verbal en torno de la rosa o del convencionalismo sentimental. Quizá para otros, la poesía heterodoxa de Labordeta ofrecía más cauce a la alienación que a la defensa de un dogmático realismo social en el cual la denuncia necesaria se mantenía ligada a formas no progresivas y a una imaginación poética con excesivas deudas didácticas.

Para nosotros, sin embargó, la poeta labordetiana está en el terreno adecuado. Sin pretender enseñar nada, poniendo incluso en duda la posibilidad y los objetivos pedagógicos de la poesía —“El arte es educador en cuanto arte, y no en cuanto ‘arte educador’, dijo Gramsci, glosando a Croce.”— Labordeta consigue llegar al lector a través de su denso mundo imaginario, mostrando lo esencial de su crítica, haciendo ver, sin necesidad de describirla, la raíz del deseo, la acción, en su terreno, como continua praxis teórica.